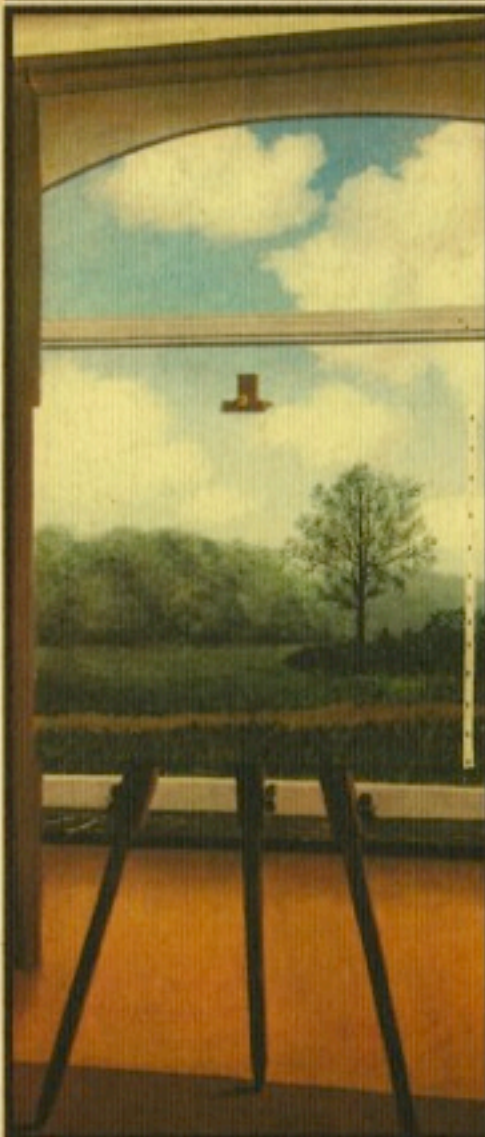
Il pensiero del fuori è il controcanto di *Le parole e le cose*. Se nel secondo di questi libri, infatti, Foucault analizzava, in modo mirabile, le strutture che permisero l'instaurarsi di un mondo tendente a definire, catalogare, ordinare, stabilire limiti, confini, mappature, nella più snella, ma non meno pregnante, riflessione/confronto con la scrittura di Maurice Blanchot, egli cerca di cogliere come le pratiche del discorso siano mutate e come le parole e le cose abbiano assunto un nuovo senso. Ciò che è mutato è il rapporto alla libertà. [...] Si tratta dunque di scrivere la libertà, di far sì che nella scrittura sia la libertà stessa a scrivere o, detto in altri termini, che la scrittura sia un atto di libertà e di liberazione. E Foucault, parlando dell'esperienza del fuori, indica esattamente una possibilità di svolta per il soggetto e per la sua liberazione.
(*Dallo scritto di Federico Ferrari*)

TRADUZIONE DI VINCENZO DEL NINNO
CON UNO SCRITTO DI FEDERICO FERRARI

In copertina: René Magritte, *La condizione umana*, 1934 (particolare).

Lire 16.000

128 FOUCAULT IL PENSIERO DEL FUORI

SE

MICHEL FOUCAULT
IL PENSIERO DEL FUORI

PICCOLA ENCICLOPEDIA

·128·

MICHEL FOUCAULT
IL PENSIERO DEL FUORI

TRADUZIONE DI VINCENZO DEL NINNO
CON UNO SCRITTO DI FEDERICO FERRARI

SE

Titolo originale: *La pensée du dehors*

VIA MANIN 13-20121 MILANO
ISBN 88-7710-401-5

INDICE

IL PENSIERO DEL FUORI

I

IO MENTO, IO PARLO

La verità greca ha tremato, un tempo, in quest'unica affermazione: «io mento». «Io parlo» mette in crisi tutta la finzione moderna.

Queste due affermazioni non hanno, a dire il vero, lo stesso potere. È noto che l'argomentazione di Epimenide può esser padroneggiata se si distinguono, all'interno di un discorso artificiosamente costruito su se stesso, due proposizioni, di cui l'una sia l'oggetto dell'altra. La configurazione grammaticale del paradosso tenta vanamente di eludere (soprattutto se è formata dal semplice legame dell'«io mento») questa essenziale dualità: non la può sopprimere. Ogni proposizione dev'essere di un «tipo» superiore a quella che le serve come oggetto. Che vi sia una circolarità tra la proposizione oggetto e quella che la designa, che la sincerità del cretese, nel momento in cui parla, sia compromessa dal contenuto della sua stessa affermazione, che egli possa mentire proprio mentre parla di menzogna – tutto ciò è in minor misura un ostacolo logico insormontabile che non la conseguenza di un puro e semplice fatto: il soggetto che parla è lo stesso di quello di cui si parla.

Nel momento in cui pronuncio semplicemente «io parlo», non sono minacciato da alcuno di questi pericoli; e le due proposizioni che si celano in questo solo enunciato («io parlo» e «io dico che io parlo») non si compromettono in alcun modo. Eccomi protetto nella fortezza inespugnabile in cui l'affermazione si afferma, adattandosi esattamente a se stessa, non debordando oltre alcun margine, scongiurando qualsiasi pericolo d'errore giacché nient'altro dico se non il fatto che parlo. La proposizione-oggetto e quella che l'enuncia comunicano senza ostacolo né reticenza, non solo dal lato della parola in questione, ma anche da quello del soggetto che articola una tale parola. È dunque vero, ineluttabilmente vero, che io parlo quando dico che parlo.

Ma le cose potrebbero non esser così semplici. Se la posizione formale dell'«io parlo» non suscita problemi ad essa specifici, il suo senso, nonostante la sua apparente chiarezza, suscita un numero forse illimitato di domande. «Io parlo» in effetti si riferisce a un discorso che, offrendogli un oggetto, dovrebbe servirgli da supporto. Ma questo discorso non regge; l'«io parlo» non situa la propria sovranità se non nell'assenza di qualsiasi altro linguaggio; il discorso di cui io parlo non preesiste alla nudità enunciata nell'istante stesso in cui dico «io parlo»; ed esso svanisce nell'istante stesso in cui taccio. Ogni possibilità

di linguaggio è qui prosciugata dalla transitività in cui esso si compie. Il deserto lo circonda. In quale estrema finezza, in quale punta singolare e sottile potrebbe raccogliersi un linguaggio che intendesse recuperarsi nella nuda forma dell'«io parlo»? Sempre che il vuoto in cui si manifesta l'esilità senza contenuto dell'«io parlo» non sia un'apertura assoluta attraverso cui il linguaggio possa espandersi all'infinito, mentre il soggetto – l'«io» che parla – si frammenta, si disperde e si sparpaglia fino a sparire in questo spazio nudo. Se in effetti il linguaggio risiede unicamente nella sovranità solitaria dell'«io parlo», niente avrà più il diritto di porgli un limite – né colui a cui esso si rivolge, né la verità di quel che dice, né i valori o i sistemi rappresentativi che utilizza; in breve, non è più discorso e comunicazione di un senso, ma distendersi del linguaggio nella sua bruta essenza, pura esteriorità dispiegata; e il soggetto che parla non è più il responsabile del discorso (colui che lo pronuncia, che afferma e giudica in esso, che talvolta vi si rappresenta sotto una forma grammaticale disposta a questo effetto), ma piuttosto l'inesistenza nel cui vuoto s'insegue senza tregua l'effondersi indefinito del linguaggio.

Abitualmente si crede che la letteratura moderna sia caratterizzata da uno sdoppiamento che le permetterebbe di designarsi essa stessa; in questa auto-referenza essa

avrebbe trovato il modo di interiorizzarsi fino all'estremo (di non essere altro che l'enunciato di se stesso) e al tempo stesso di manifestarsi nel segno scintillante della sua remota esistenza. Infatti, l'evento che ha fatto nascere quel che propriamente s'intende per «letteratura» appartiene all'ordine dell'interiorizzazione solo a uno sguardo superficiale; si tratta ben altrimenti di un passaggio al di «fuori»: il linguaggio sfugge al modo d'essere del discorso – vale a dire alla dinastia della rappresentazione –, e la parola letteraria si sviluppa a partire da se stessa, formando un reticolato in cui ogni punto, distinto da ogni altro, distanziato anche dai più prossimi, si situa in rapporto a tutti gli altri in uno spazio che al tempo stesso li ospita e li separa. La letteratura non è il linguaggio che si avvicina a se stesso fino al punto della sua bruciante manifestazione, ma è il linguaggio che si colloca il più lontano possibile da se stesso; e se in questo suo porsi «fuori di sé» svela il proprio essere, questa improvvisa chiarezza rivela uno scarto più che un ripiegamento, una dispersione più che un ritorno dei segni su loro stessi. Il «soggetto» della letteratura (quel che parla in essa e di cui essa parla) non sarebbe il linguaggio nella propria positività, quanto il vuoto in cui esso trova il proprio spazio quando si enuncia nella nudità dell'«io parlo».

Questo spazio neutro caratterizza la finzione occidentale contemporanea (che, proprio per questo, non è più né una mitologia né una retorica). Ora, quel che rende così necessario il pensare una tale finzione – mentre in altre epoche si trattava di pensare la verità –, è che l'«io parlo» funziona come in senso contrario all'«io penso». Quest'ultimo conduceva infatti alla certezza indubitabile dell'Io e della sua esistenza; quello, al contrario, respinge, disperde, cancella questa esistenza e non ne lascia apparire che lo spazio vuoto. Il pensiero del pensiero, tutta una tradizione ancor più ampia della filosofia ci ha insegnato che esso ci conduceva alla più profonda interiorità. La parola della parola ci guida attraverso la letteratura, ma forse anche attraverso altri cammini, a questo fuori in cui si dissolve il soggetto che parla. È probabilmente per tale ragione che la riflessione occidentale ha così a lungo esitato a pensare l'essere del linguaggio: come se avesse presentito il pericolo che l'esperienza nuda del linguaggio avrebbe rappresentato per l'evidenza dell'«io sono».

2

L'ESPERIENZA DEL FUORI

L'apertura verso un linguaggio da cui il soggetto è escluso, l'evidenziazione di un'incompatibilità forse irrimediabile tra l'apparizione del linguaggio nel suo essere e la coscienza di sé nella sua identità, è attualmente un'esperienza che si presenta in aspetti assolutamente diversi della cultura: nel semplice gesto dello scrivere come nei tentativi di formalizzare il linguaggio, nello studio dei miti e della psicoanalisi, nella ricerca stessa di quel Logos che costituisce come il luogo di nascita di tutta la ragione occidentale. Ci troviamo dunque di fronte a un'apertura che ci è rimasta lungamente invisibile: l'essere del linguaggio appare di per se stesso solo nella scomparsa del soggetto. Come accedere a questo strano rapporto? Forse attraverso una forma di pensiero di cui la cultura occidentale ha schizzato nelle sue linee generali la possibilità, sia pur ancora incerta. Questo pensiero che si tiene fuori da qualsiasi soggettività per farne sorgere come dall'esterno i limiti, per enunciarne la fine, per farne scintillare la dispersione e non raccoglierne che l'invincibile assenza, e che al tempo stesso si tiene sulla soglia di ogni positività, non tanto per

coglierne il fondamento o la giustificazione, ma per ritrovare lo spazio in cui si manifesta, il vuoto in cui si situa, la distanza in cui si costituisce e dove sfuggono, non appena vi si rivolga lo sguardo, le sue certezze immediate – questo pensiero, in rapporto all'interiorità della nostra riflessione filosofica e in rapporto alla positività del nostro sapere, costituisce quel che si potrebbe chiamare in una parola «il pensiero del fuori».

Un giorno si dovrà pur tentare di definire le forme e le categorie fondamentali di questo «pensiero del fuori». Ci si dovrà anche sforzare di ricostruire il suo faticoso cammino, di cercare da dove giunga sino a noi e in quale direzione proceda. Si può certo supporre che esso sia nato da quel pensiero mistico che, dopo i testi dello Pseudo-Dionigi, ha vagato ai confini del cristianesimo: forse si è mantenuto, per circa un millennio, sotto le forme di una teologia negativa. Eppure non vi è niente di più incerto: poiché se in tale esperienza si tratta certo di passare «fuori di sé», è per ritrovarsi alla fine, per avvolgersi e raccogliersi nell'interiorità abbagliante di un pensiero che è a pieno diritto Essere e Parola, dunque Discorso, anche se esso è al di là di ogni linguaggio, silenzio, al di là di ogni essere, nulla.

È meno temerario supporre che la prima lacerazione attraverso cui il pensiero del

fuori ci è apparso è, paradossalmente, nel monologo ossessivo di Sade. All'epoca di Kant e di Hegel, nel momento stesso in cui l'interiorizzazione della legge della storia e del mondo, certamente più che in ogni altra occasione, fu imperiosamente reclamata dalla coscienza occidentale, Sade non lascia parlare, come legge senza legge del mondo, che la nudità del desiderio. È la stessa epoca in cui nella poesia di Hölderlin si manifestava l'assenza scintillante degli dèi e si annunciava come nuova legge la necessità di attendere, senza dubbio all'infinito, l'aiuto enigmatico che viene dall'«assenza di Dio». Si potrebbe dunque dire che, nello stesso momento, l'uno attraverso la messa a nudo del desiderio nel mormorio infinito del discorso, l'altro attraverso la scoperta della fuga degli dèi nella frattura di un linguaggio in procinto di perdersi, Sade e Hölderlin abbiano deposto nel nostro pensiero, per il secolo a venire, sia pur in qualche modo cifrata, l'esperienza del fuori? Esperienza che doveva restare allora non precisamente sepolta, non essendo penetrata profondamente nella nostra cultura, ma fluttuante, estranea, come esteriore alla nostra interiorità, per tutto il tempo in cui s'è formulata, nella maniera più imperiosa, l'esigenza d'interiorizzare il mondo, di annullare le alienazioni, di superare il momento fallace dell'*Entaüßerung*, di umanizzare la natura, di naturalizzare l'uomo e

di recuperare sulla terra i tesori che erano stati dispersi nei cieli.

Ora, è questa esperienza che riappariva nella seconda metà del XIX secolo e nel cuore stesso del linguaggio, divenuto, sebbene la nostra cultura tenti sempre di riflettervisi come se esso detenesse il segreto della sua interiorità, lo scintillare stesso del fuori: con Nietzsche, quando scopre che tutta la metafisica dell'Occidente è legata non solo alla sua grammatica (la qual cosa già si intuiva sin da Schlegel), ma a coloro che, reggendo il discorso, detengono il diritto alla parola; con Mallarmé, quando il linguaggio appare come congedo dato a quel che esso nomina, ma più ancora – dopo *Igitur* fino alla teatralità autonoma e aleatoria del *Livre* – il movimento in cui scompare colui che parla; con Artaud, quando ogni linguaggio discorsivo è chiamato a sciogliersi nella violenza del corpo e del grido, e quando il pensiero abbandonando l'interiorità ciarliera della coscienza, diviene energia materiale, sofferenza della carne, persecuzione e strazio del soggetto stesso; con Bataille, quando il pensiero, al posto di essere discorso della contraddizione o dell'inconscio, diviene pensiero del limite, della soggettività spezzata, della trasgressione; con Klossowski, e l'esperienza del doppio, dell'esteriorità dei simulacri, della moltiplicazione teatrale e demente dell'Io.

Di questo pensiero, Blanchot non è forse solo uno dei testimoni. Quanto più si ritira nel dispiegarsi della sua opera, tanto più egli è, non nascosto dai suoi testi, ma assente dalla loro esistenza e assente in virtù della forza meravigliosa della loro esistenza, egli è piuttosto per noi questo stesso pensiero – la presenza reale, assolutamente lontana, scintillante, invisibile, il destino necessario, la legge ineluttabile, il vigore calmo, infinito, misurato di questo stesso pensiero.

3

RIFLESSIONE, FINZIONE

Estrema difficoltà di conferire a questo pensiero un linguaggio che gli sia fedele. Qualsiasi discorso puramente riflessivo rischia infatti di ricondurre l'esperienza del fuori alla dimensione dell'interiorità; la riflessione tende invincibilmente a ricondurla nei luoghi della coscienza e a svilupparla in una descrizione del vissuto in cui il «fuori» sarebbe tratteggiato come esperienza del corpo, dello spazio, dei limiti del volere, della presenza indelebile dell'altro. Il vocabolario della finzione è altrettanto pericoloso: nello spessore delle immagini, talvolta nella sola trasparenza delle figure, le più neutre o le più fugaci, esso rischia di depositare significati preconcetti, che, sotto le spoglie di un fuori immaginato, nuovamente tessono la vecchia trama dell'interiorità.

La necessità, da questo, di trasformare il linguaggio riflessivo. Esso deve esser rivolto non tanto verso una conferma interiore – verso una sorta di certezza centrale da cui non potrebbe più venire espulso –, ma piuttosto verso un'estremità in cui debba sempre contestarsi: giunto al limite di se stesso, non vede sorgere la positività che lo

contraddice, ma il vuoto nel quale sta per scomparire; e verso questo vuoto deve dirigersi, accettando di sciogliersi nel rumore, nell'immediata negazione di ciò che esso dice, in un silenzio che non è l'intimità di un segreto ma il puro fuori in cui le parole si susseguono indefinitamente. È per questo che il linguaggio di Blanchot non fa un uso dialettico della negazione. Negare dialetticamente è far entrare quel che si nega nell'interiorità inquieta dello spirito. Negare il proprio discorso come fa Blanchot significa farlo passare incessantemente al di fuori di se stesso, significa privarlo in ogni istante non solo di quel che ha appena detto ma del potere stesso di enunciarlo; significa lasciarlo là dove si trova, lontano, dietro a sé, così da esser libero per un inizio – che è una pura origine poiché il discorso non ha che se stesso e il vuoto come principio, ma che è parimenti un ricominciare poiché è il linguaggio passato che, scavando in se stesso, ha liberato questo vuoto. Non riflessione, ma oblio; non contraddizione, ma contestazione che annulla; non riconciliazione, ma ripetizione; non spirito alla conquista faticosa della propria unità, ma erosione indefinita del fuori; non verità che s'illumina, infine, ma scintillio e miseria di un linguaggio che è da sempre già iniziato. «Non una parola, appena un mormorio, appena un fremito, meno del silenzio, meno dell'abisso del vuoto; la pienezza del vuoto, qualcosa che non si può far tacere, che occupa la totalità dello spazio, l'ininterrotto, l'incessante, un fremito e già un mormorio, non un mormorio ma una parola, e non una parola qualsiasi, ma una parola chiara, giusta, alla mia portata».[1]

Una conversione simmetrica è richiesta al linguaggio della finzione. La finzione non deve più essere il potere che instancabilmente produce e fa brillare le immagini, ma la potenza che, al contrario, le dispiega, le alleggerisce di ogni loro sovraccarico, le anima di una trasparenza interiore che, a poco a poco, le illumina fino a farle splendere e le disperde nella leggerezza dell'inimmaginabile. Le finzioni in Blanchot non saranno immagini, ma la trasformazione, la rimozione, l'intermediario neutro, l'interstizio delle immagini. Esse sono precise, hanno figure disegnate solo nel grigiore del quotidiano e dell'anonimo; e quando suscitano meraviglia, non è mai in loro stesse, ma nel vuoto che le circonda, nello spazio in cui esse sono posate senza radici e senza basi. L'oggetto della finzione non è mai nelle cose e neppure negli uomini, ma nell'impossibile verosimiglianza di ciò che c'è fra loro: incontri, vicinanza del più lontano, assoluta dissimulazione là dove noi siamo. La finzione consiste dunque non nel pale-

[1] *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 125.

sare l'invisibile, ma nel palesare quanto sia invisibile l'invisibilità del visibile. Di lì la sua profonda parentela con lo spazio, che, così inteso, è per la finzione quel che il negativo è per la riflessione (mentre la negazione dialettica è legata alla favola del tempo). Senza dubbio è questo il ruolo che hanno, in quasi tutti i racconti di Blanchot, le case, i corridoi, le porte e le camere: luoghi senza luogo, soglie che attirano, spazi chiusi, difesi e tuttavia aperti a tutti i venti, corridoi sui quali sbattono porte che introducono in camere per incontri intollerabili, separandoli con abissi al di sopra dei quali le voci non passano, le grida stesse si attutiscono; corridoi che ripiegano su nuovi corridoi dove, la notte, echeggiano, al di là di ogni sonno, la voce soffocata di coloro che parlano, la tosse dei malati, il rantolo dei morenti, il soffio sospeso di colui che non smette di smettere di vivere; camera più lunga che larga, stretta come un tunnel, dove la distanza e la prossimità – la prossimità dell'oblio, la distanza dell'attesa – si avvicinano l'un l'altra e indefinitamente si allontanano.

Così la pazienza riflessiva, sempre volta fuori di se stessa, e la finzione che s'annulla nel vuoto in cui scioglie le sue forme, s'intrecciano per tessere un discorso che appare senza conclusione e senza immagine, senza verità né teatro, senza prova, senza maschera, senza affermazione, libero da

qualsiasi centro, affrancato dalla propria origine, e che costituisce il proprio spazio come il fuori verso il quale, fuori del quale esso parla. Come parola del fuori, che accoglie nelle sue parole il fuori a cui si rivolge, questo discorso avrà l'esordio d'un commento: ripetizione di ciò che al di fuori non cessa di mormorare. Ma come parola che dimora sempre al di fuori di ciò che essa dice, questo discorso sarà un cammino incessante verso il luogo in cui la luce, assolutamente fine, non ha mai ricevuto linguaggio. Questo singolare modo d'essere del discorso – ritorno all'equivoco abisso dello scioglimento e dell'origine – definisce senza dubbio il luogo comune ai «romanzi» o «racconti» di Blanchot e alla sua «critica». A partire infatti dal momento in cui il discorso cessa di seguire la china di un pensiero che s'interiorizza e, indirizzandosi all'essere stesso del linguaggio, rivolge il pensiero verso il fuori, esso allora è, tutto d'un pezzo: racconto meticoloso di esperienze, di incontri, di segni improbabili – linguaggio sul fuori di ogni linguaggio, parole sul versante invisibile delle parole; e attenzione a ciò che del linguaggio esiste già, è già stato detto, scritto, mostrato –, ascolto non solamente di ciò che è pronunciato in esso, ma del vuoto che circola tra le sue parole, del mormorio che non cessa di disfarlo, discorso sul non-discorso di ogni linguaggio, finzione dello spazio invi-

sibile in cui esso appare. È per questo che la distinzione tra «romanzo», «racconto» e «critica» diviene sempre più tenue in Blanchot, sino a non lasciar parlare, ne *L'attente l'oubli*, che il linguaggio stesso – quello che non è di nessuno, che non è né della finzione né della riflessione, né del già detto, né del non ancora detto, ma «tra di loro, come questo luogo con la sua grande aria fissa, il trattenersi delle cose nel loro stato latente».[1]

[1] *L'attente l'oubli*, p. 162.

4

ESSERE ATTRATTO E NEGLIGENTE

L'attrazione è per Blanchot quello che, senza alcun dubbio, per Sade è il desiderio, per Nietzsche la forza, per Artaud la materialità del pensiero, per Bataille la trasgressione: l'esperienza pura del fuori, e la più nuda. Bisogna però capire bene quel che questa parola designa: l'attrazione, così come la concepisce Blanchot, non si fonda su alcun fascino, non spezza alcuna solitudine, non istituisce alcuna comunicazione positiva. Essere attratto non significa essere invitato dall'attrattiva dell'esteriore, significa piuttosto sperimentare, nel vuoto e nella messa a nudo, la presenza del fuori, e, legato a questa presenza, il fatto che si è irrimediabilmente fuori del fuori. Ben lungi dall'invitare l'interiorità ad accostarsi a un'altra, l'attrazione mostra imperiosamente che il fuori è là, aperto, senza intimità, senza protezione né ritegno (e come potrebbe averne, lui che non ha interiorità, ma si dispiega all'infinito al di fuori di qualsiasi chiusura?); e mostra che a questa stessa apertura non è possibile accedere, poiché il fuori non libera mai la sua essenza; non può offrirsi come una presenza positiva – cosa illuminata dall'interno dalla

certezza della propria esistenza – ma solo come l'assenza che si ritira il più lontano possibile da se stessa e sprofonda nel segno che produce perché si avanzi verso di essa, come se fosse possibile raggiungerla. Meravigliosa semplicità dell'apertura, l'attrazione non ha nulla da offrire se non il vuoto che si apre indefinitamente sotto i passi di colui che è attratto, se non l'indifferenza che lo accoglie come se non fosse là, se non il mutismo troppo insistente perché gli si possa resistere, troppo equivoco perché si possa decifrarlo e conferirgli un'interpretazione definitiva – nient'altro da offrire se non il gesto di una donna alla finestra, una porta socchiusa, i sorrisi di un guardiano su una soglia proibita, uno sguardo votato alla morte.

L'attrazione ha come correlativo necessario la negligenza. Fra le due, i rapporti sono complessi. Per poter essere attratto, l'uomo deve essere negligente – di una negligenza essenziale, che non tiene in alcun conto quel che sta facendo (Thomas, in *Aminadab*, varca la porta della favolosa pensione solo perché trascura di entrare nell'edificio di fronte), che considera come inesistenti il suo passato, chi gli è vicino, tutto il resto della sua vita, che viene così respinta nel fuori (né nella pensione di *Aminadab*, né nella città del *Très-Haut*, né nel «sanatorium» del *Dernier Homme*, né nell'appartamento del *Moment voulu*, si sa

quel che accade all'esterno, né ci si preoccupa di saperlo: si è fuori di questo al di fuori mai rappresentato, ma incessantemente indicato dalla nitidezza della sua assenza, dal pallore di un ricordo astratto o tutt'al più dallo scintillio della neve al di là di un vetro). Una tale negligenza non è, a dire il vero, che l'altra faccia di uno zelo – di quella applicazione muta, ingiustificata, ostinata, nonostante tutte le difficoltà, nel lasciarsi attrarre dall'attrazione o più esattamente (poiché l'attrazione non ha positività) a essere nel vuoto il movimento senza fine e senza causa dell'attrazione stessa. Klossowski ha avuto pienamente ragione nel sottolineare che Henri, il personaggio del *Très-Haut*, si chiama «Sorge» (Preoccupazione), e il suo nome è citato solo due o tre volte nel testo.

Ma questo zelo è forse sempre desto, non cade mai nell'oblio – più futile, in apparenza, ma quanto più decisivo dell'oblio imponente di tutta una vita, di tutti gli affetti passati, di tutte le affinità? Questa marcia che fa avanzare senza riposo l'uomo attratto, non è forse propriamente la distrazione e l'errore? Non bisognava forse «trattenersi là, restare là» come viene ripetutamente suggerito in *Celui qui ne m'accompagnait pas* e nel *Moment voulu*? Il carattere distintivo dello zelo non consiste forse nel farsi carico della propria preoccupazione, nel fare troppo, nell'affrettare il

passo, nello stordirsi della propria ostinazione, nell'andare incontro all'attrazione, mentre l'attrazione parla imperiosamente, dal fondo del suo ritiro, solo a colui che è ritirato? Appartiene all'essenza dello zelo l'essere negligente, il credere che quel che è nascosto sia altrove, che il passato ritorni, che la legge lo riguardi, che sia atteso, sorvegliato, spiato. Chi saprà mai se Thomas – forse bisogna pensare qui all'«incredulo Tommaso» – ha avuto più fede degli altri, rendendo inquieto il proprio credo, chiedendo di vedere e di toccare? E quel che ha toccato su un corpo di carne, è forse proprio quel che cercava, quando chiedeva una presenza resuscitata? E l'illuminazione che lo attraversa non è forse sia l'ombra che la luce? Non era forse Lucie colei che Thomas aveva cercato; forse avrebbe dovuto interrogare colui che gli era stato imposto come compagno; forse, invece di voler salire ai piani superiori per ritrovare l'improbabile donna che gli aveva sorriso, avrebbe dovuto seguire la via semplice, la china più dolce, e abbandonarsi alle potenze vegetali giù in basso. Forse non è lui che è stato chiamato, forse era atteso un altro.

Tanta incertezza che rende lo zelo e la negligenza due figure indefinitamente reversibili ha di certo il suo principio nell'«incuria che regna nella casa».[1] Negligenza

[1] *Aminadab*, p. 235.

più visibile, più dissimulata, più equivoca ma più fondamentale di ogni altra. In questa negligenza, tutto può essere decifrato come segno intenzionale, segreto intento, spionaggio o trappola: forse i domestici indolenti celano potenze, forse la ruota della sorte distribuisce destini già scritti da gran tempo nei libri. Ma qui non è lo zelo che avvolge la negligenza come sua indispensabile parte d'ombra, è la negligenza che permane a tal punto indifferente a quel che la può manifestare o dissimulare che ogni gesto di fronte a essa assume valore di segno. È per negligenza che Thomas venne chiamato: l'apertura dell'attrazione si identifica con la negligenza che accoglie colui che essa ha attratto; l'assoggettamento che essa esercita (ed è per questo che è assoluta, e assolutamente non reciproca) non è semplicemente cieco; essa è illusoria; non lega nessuno, poiché sarebbe legata essa stessa a questo legame e non potrebbe più essere la pura attrazione aperta. Come potrebbe non essere essenzialmente negligente – lasciando che le cose siano quel che sono, lasciando che il tempo passi e ritorni, lasciando che gli uomini avanzino verso di lei – essendo il fuori infinito, non esistendo nulla che cada al di fuori di lei, sciogliendo nella pura dispersione tutte le figure dell'interiorità?

Si è attratti nella stessa misura in cui si è negletti; da qui la necessità che lo zelo con-

sistesse nel negligere questa negligenza, nel divenire esso stesso preoccupazione arditamente negligente, nell'avanzare verso la luce nella negligenza dell'ombra, fino all'istante in cui si scopre che la luce non è che negligenza, puro fuori equivalente alla notte che disperde, come una candela su cui si soffia, lo zelo negligente che da essa fu attratto.

5

DOV'È LA LEGGE, CHE FA LA LEGGE?

Essere negligente, essere attratto, è un modo per manifestare e per dissimulare la legge – per manifestare il ripiegamento con cui essa si dissimula, per attirarla dunque in una luce che la cela.

Evidente al cuore, la legge non sarebbe più la legge, ma l'interiorità dolce della coscienza. Se, al contrario, la legge fosse presente in un testo, se fosse possibile decifrarla tra le righe di un libro, se si potesse consultarne il registro, essa avrebbe la solidità delle cose esteriori: si potrebbe rispettarla o disobbedirle: dove sarebbe allora il suo potere, quale forza o quale prestigio la renderebbe venerabile? La presenza della legge è infatti la sua dissimulazione. La legge, sovranamente, domina le città, le istituzioni, i comportamenti e i gesti; qualsiasi cosa si faccia, per quanto grandi siano il disordine e l'incuria, la legge ha già dispiegato la sua potenza: «La casa è sempre, in ogni istante, nello stato che ad essa conviene».[1] Per quante libertà si prendano, esse non sono in grado di interromperla; si può certo ritenere di essersene separati, di guardarne l'applicazione dall'esterno; pro-

[1] *Aminadab*, p. 122.

prio nell'istante in cui si ritiene di leggere da lontano decreti che valgono unicamente per gli altri, proprio allora si è più vicini alla legge, la si fa circolare, si «contribuisce all'applicazione di un decreto pubblico».[1] E tuttavia questa perpetua manifestazione non illumina mai quel che si dice o quel che vuole la legge: più che il principio o la prescrizione interna dei comportamenti, essa è il fuori che li avvolge, e che, in tal modo, li sottrae a qualsiasi interiorità; è la notte che li limita, il vuoto che li circonda, tramutando, all'insaputa di tutti, la loro singolarità nella grigia monotonia dell'universale, e aprendo intorno a essi uno spazio di malessere, d'insoddisfazione, di zelo moltiplicato.

E anche di trasgressione. Come si potrebbe conoscere la legge e realmente esperirla, come si potrebbe costringerla a rendersi visibile, a esercitare apertamente i suoi poteri, a parlare, se non la si provocasse, se non la si mettesse con le spalle al muro, se non ci si spingesse risolutamente sempre più lontano verso il fuori in cui essa sempre più profondamente si ritira? Come vedere la sua invisibilità, se non rivoltata nel rovescio della punizione, che dopo tutto non è che la legge trasgredita, irritata, fuori di sé? Ma se la punizione potesse esser provocata solo dall'arbitrio di coloro

[1] *Le Très-Haut*, p. 81.

che violano la legge, essa sarebbe a loro disposizione: potrebbero toccarla e farla apparire a loro piacimento; sarebbero padroni della sua ombra e della sua luce. La trasgressione può in tal modo accingersi a infrangere il divieto tentando di attrarre la legge fino a sé; ma di fatto, essa si lascia sempre attrarre dal ritrarsi essenziale della legge; essa avanza ostinatamente nell'apertura d'una invisibilità di cui non trionfa mai; tenta follemente di far apparire la legge per poterla venerare e abbagliare col suo volto luminoso; essa non fa nient'altro che rinforzarla nella sua debolezza – in quella leggerezza di notte che è la sua invincibile, la sua impalpabile sostanza. La legge è quell'ombra verso la quale necessariamente avanza ogni gesto nella misura in cui essa è l'ombra stessa del gesto che avanza.

Da una parte e dall'altra dell'invisibilità della legge, *Aminadab* e *Le Très-Haut* formano un dittico. Nel primo di questi romanzi, la strana pensione in cui Thomas è penetrato (attratto, chiamato, prescelto forse, ma non senza esser costretto a violare tante soglie proibite) sembra sottostare a una legge che non si conosce: la sua vicinanza e la sua assenza sono incessantemente evocate da porte illecite e aperte, dalla grande ruota che distribuisce destini indecifrabili o inespressi, dall'incombere del piano superiore, da dove è giunta la chiamata,

da dove piombano disposizioni anonime, ma dove nessuno ha avuto la possibilità di accedere; il giorno in cui alcuni hanno voluto forzare la legge nella sua tana, essi hanno incontrato al tempo stesso la monotonia del luogo in cui già si trovavano, la violenza, il sangue, la morte, la prostrazione, la rassegnazione infine, la disperazione, e la sparizione volontaria, fatale, nel fuori: poiché il fuori della legge è così inaccessibile che ci si vota, volendo vincerlo e penetrarlo, non tanto alla punizione consistente nella legge finalmente messa alle strette, ma al fuori di questo stesso fuori – a un oblio più profondo di ogni altro. Quanto ai «domestici» – coloro che al contrario dei «pensionanti» appartengono «alla casa» e in quanto *guardiani* e *servitori* devono rappresentare la legge per applicarla e sottomettervisi silenziosamente – nessuno sa, neppure loro stessi, cosa in realtà servano (la legge della casa o la volontà degli ospiti); ignorano persino se siano pensionanti divenuti servitori; sono al tempo stesso lo zelo e l'incuranza, l'ebbrezza e l'attenzione, il sonno e l'instancabile attivismo, la figura gemella della malvagità e della sollecitudine: ciò in cui dissimulano a se stessi la dissimulazione e ciò che la manifesta.

In *Le Très-Haut* è la legge stessa (per qualche aspetto il piano superiore di *Aminadab*, nella sua monotona rassomiglianza, nella sua esatta identità con gli altri) che si

manifesta nella sua essenziale dissimulazione. Sorge (la «preoccupazione» della legge: quella che si sperimenta riguardo alla legge e quella della legge riguardo a coloro cui essa si applica anche e soprattutto se la vogliono sfuggire), Henri Sorge è un funzionario: impiegato al Municipio, negli uffici dell'anagrafe; non è che un ingranaggio, peraltro infimo in quello strano organismo che trasforma le esistenze individuali in istituzione; è la forma elementare della legge, poiché trasforma ogni nascita in archivio. All'improvviso abbandona il suo incarico (ma è un abbandono? Ha un congedo, che lui prolunga senza autorizzazione, certo, ma con la complicità dell'amministrazione che gli predispone implicitamente quella sua inattività essenziale); è sufficiente questo, per così dire, pensionamento – è una causa, è un effetto? – perché tutte le esistenze vengano travolte e perché la morte instauri un regno che non è più quello, classificatorio, dell'anagrafe, ma quello, caotico, contagioso, anonimo dell'epidemia; non è una vera morte con certificazione del decesso, ma un carnaio confuso dove non si sa più chi è malato o medico, chi è guardiano o vittima, quel che è prigione o ospedale, zona protetta o fortezza del male. Ogni barriera s'infrange, tutto deborda: è la dinastia delle acque che salgono, il reame della dubbia umidità, delle trasudazioni, degli ascessi, dei rigurgiti di vomito; le in-

dividualità si dissolvono; i corpi sudati si fondono coi muri; grida infinite urlano attraverso le dita che tentano di soffocarle. E tuttavia, abbandonando il servizio dello Stato a cui doveva ordinare l'esistenza altrui, Sorge non si pone al di fuori della legge; al contrario, la costringe a manifestarsi in quel posto vuoto che lui ha appena abbandonato; nel movimento stesso con cui cancella la sua esistenza individuale e la sottrae all'universalità della legge, egli la esalta, la serve, ne mostra la perfezione, le rende omaggio, ma legandola alla propria scomparsa (in un certo senso il contrario dell'esistenza trasgressiva di cui ci offrono esempio Bouxx o Dorte); ormai non vi è dunque nient'altro che la legge stessa.

Ma la legge può rispondere a questa provocazione solo ritraendosi: non ripiegandosi in un silenzio ancora più profondo, ma dimorando nella sua immobilità identica. Si può certo precipitare nel vuoto aperto, si possono ordire complotti, si possono spargere voci di sabotaggio, e gli incendi, gli omicidi possono scalzare l'ordine più cerimonioso; in tal caso l'ordine della legge non sarà mai stato così sovrano poiché ora avvolge quel che lo vuole sconvolgere. Colui che volesse, contro di essa, fondare un ordine nuovo, organizzare una seconda polizia, istituire un altro Stato, incontrerebbe soltanto l'accoglienza silenziosa e infinitamente compiacente della legge. La legge in verità non cambia: essa è discesa una volta per tutte nella tomba e qualsiasi forma possa assumere non sarà altro che metamorfosi di questa morte che non finisce. Dietro una maschera trasposta dalla tragedia greca – con una madre minacciosa e pietosa come Clitemnestra, un padre scomparso, una sorella chiusa nel suo lutto, un patrigno onnipotente e insidioso –, Sorge è un Oreste sottomesso, un Oreste ansioso di sfuggire alla legge per meglio sottomettervisi. Ostinandosi a vivere nel quartiere appestato, egli è anche il dio che accetta di morire tra gli uomini, ma che, non riuscendo a morire, lascia vacante la promessa della legge, liberando un silenzio lacerato dal grido più profondo: dov'è la legge, che fa la legge? E quando, con una nuova metamorfosi o con un ennesimo inabissarsi nella propria identità, egli è riconosciuto, chiamato per nome, denunciato, venerato e schernito dalla donna che assomiglia stranamente a sua sorella, ecco che lui, il detentore di tutti i nomi, si trasforma in una cosa innominabile, un'assenza assente, la presenza informe del vuoto e l'orrore muto di questa presenza. Ma forse la morte di Dio è il contrario della morte (l'ignominia di una cosa flaccida e viscida che palpita eternamente); e il gesto che si distende per ucciderla libera infine il suo linguaggio; linguaggio che ormai da di-

re ha soltanto l'«Io parlo, ora io parlo» della legge, che si mantiene indefinitamente, con la sola proclamazione di questo linguaggio, nel fuori del suo mutismo.

6

EURIDICE E LE SIRENE

Non appena lo si guarda, il volto della legge si sottrae e torna nell'ombra; non appena si vogliono ascoltare le sue parole, si coglie solo un canto, la mortale promessa di un canto futuro, nient'altro.

Le sirene sono la forma inafferrabile e proibita della voce che attira. Non sono altro che canto. Semplice scia argentea sul mare, cavo dell'onda, grotta dischiusa tra le rocce, candore di spiaggia, che cosa sono, nel loro stesso essere, se non il puro richiamo, il vuoto felice dell'ascolto, dell'attenzione, dell'invito alla pausa? La loro musica è il contrario di un inno: nessuna presenza scintilla nelle loro parole immortali; solo la presenza di un canto futuro percorre la loro melodia. È per questo che le sirene seducono, non solo per ciò che fanno udire, ma per ciò che brilla nella lontananza delle loro parole, l'avvenire di quel che stanno per dire. Il loro fascino non nasce dal loro canto attuale, ma da quello che s'impegna a essere. E il canto che le sirene promettono a Ulisse è il passato delle sue stesse imprese, trasformate per il futuro in poema: «Noi conosciamo le sventure, tutte le sventure che gli dèi nei campi della Troa-

de hanno inflitto alle genti di Argo e di Troia». Offerto come vuoto che attira, il canto non è che l'attrazione del canto, ma non promette all'eroe nient'altro se non la copia di quel che ha già vissuto, conosciuto, sofferto, nient'altro se non lui stesso. Promessa al tempo stesso fallace e veridica. Fallace poiché tutti coloro che si lasciassero sedurre e che puntassero le loro imbarcazioni verso le spiagge incontrerebbero solo la morte. Ma veridica poiché è attraverso la morte che il canto potrà elevarsi e narrare all'infinito l'avventura degli eroi. E tuttavia questo canto puro – così puro che altro non dice se non il suo divorante ritrarsi – bisogna rifiutarsi di udirlo, bisogna tapparsi le orecchie, attraversarlo come se si fosse sordi per continuare a vivere e dunque cominciare a cantare; o piuttosto, affinché possa nascere il racconto che non morrà mai, bisogna ascoltare, ma rimanendo ai piedi dell'albero, le caviglie e i polsi avvinti, vincendo ogni desiderio in virtù di un'astuzia che fa violenza a se stessa, soffrire ogni sofferenza rimanendo sulla soglia dell'abisso che attira, e ritrovarsi finalmente al di là del canto, come se, vivi, si avesse attraversato la morte, ma per restituirla in un linguaggio secondo.

Di contro, la figura di Euridice. In apparenza l'esatto contrario, poiché deve esser richiamata dall'ombra attraverso la melodia di un canto in grado di sedurre e di far

piombare nel sonno la morte, poiché l'eroe non ha saputo resistere al potere d'incanto che Euridice detiene e di cui sarà lei stessa la più triste vittima. E tuttavia è parente prossima delle Sirene: se loro non cantano che il futuro di un canto, Euridice non mostra che la promessa d'un volto. Orfeo ha potuto placare il latrato dei cani e sedurre le potenze nefaste, ma avrebbe dovuto, sulla strada del ritorno, farsi incatenare come Ulisse, o essere insensibile come i suoi marinai; in effetti Orfeo è stato, in una sola persona, l'eroe e il suo equipaggio: è stato travolto dal desiderio proibito e si è slegato con le sue stesse mani, lasciando svanire nell'ombra il volto invisibile, come Ulisse ha lasciato svanire tra le onde il canto che non ha udito. Ecco dunque che, per entrambi, la voce può liberarsi: per Ulisse, insieme alla salvezza, c'è il racconto possibile della meravigliosa avventura; per Orfeo, c'è la perdita assoluta, c'è il pianto che non avrà mai fine. Ma può darsi che sotto il racconto trionfante di Ulisse regni il pianto inudibile per non aver ascoltato meglio e più a lungo, per non essersi immerso il più vicino possibile alla mirabile voce, là dove il canto forse si sarebbe compiuto. E sotto il pianto di Orfeo splende la gloria d'aver visto, per un solo istante, il volto inaccessibile, nel momento stesso in cui si voltava e rientrava nella notte: inno alla luce senza nome e senza luogo.

Queste due figure s'intrecciano profondamente nell'opera di Blanchot.[1] Alcuni suoi racconti, come *L'arrêt de mort*, sono dedicati allo sguardo di Orfeo: a quello sguardo che, sulla soglia oscillante della morte, va in cerca della presenza fuggita, tenta di ricondurla, immagine, fino alla luce del sole, ma non ne serba che il nulla, in cui il poema può appunto apparire. Tuttavia Orfeo non ha qui visto il volto di Euridice nel movimento che lo cela e lo rende invisibile: ha potuto contemplarlo frontalmente, con i suoi occhi ha visto lo sguardo aperto della morte, «il più terribile che un essere vivente possa ricevere». Ed è questo sguardo o piuttosto lo sguardo del narratore su questo sguardo a emanare uno straordinario potere d'attrazione; è questo sguardo che, nella profondità della notte, fa sorgere una seconda donna in uno stupore già prigioniero, imponendole poi la maschera di gesso con cui è possibile contemplare «faccia a faccia ciò che vive per l'eternità». Lo sguardo di Orfeo ha così ricevuto il potere mortale che cantava nella voce delle sirene. Allo stesso modo, il narratore del *Moment voulu* viene a cercare Judith nel luogo proibito dove lei è rinchiusa; contrariamente a ogni sua aspettativa, la trova senza difficoltà, come una troppo vicina Euridice che venisse a offrirsi per un

[1] Cfr. *L'espace littéraire*, pp. 174-184; *Le livre à venir*, pp. 9-17.

ritorno impossibile e felice. Ma dietro di lei, la figura che la sorveglia e a cui viene a strapparla, più che la divinità inflessibile e oscura, è solo una voce «indifferente e neutra, ritratta in una regione vocale in cui si spoglia così completamente di qualsiasi perfezione superflua da sembrare priva di se stessa: giusta, ma in una maniera che ricorda la giustizia quand'è preda di tutte le fatalità negative».[1] Questa voce che «canta in bianco» e che offre così poco da capire, non è forse quella delle sirene in cui tutta la seduzione è nel vuoto ch'esse dischiudono, l'immobilità affascinata con cui colpiscono coloro che le ascoltano?

[1] *Le moment voulu*, pp. 68-69.

7

IL COMPAGNO

Sin dai primi segni dell'attrazione, nel momento in cui si delinea appena il ritrarsi del volto desiderato, in cui appena si distingue nel viluppo del mormorio la fermezza della voce solitaria, c'è come un movimento dolce e violento che irrompe nell'interiorità, che rivoltandola la pone fuori di sé e fa sorgere al suo fianco – o piuttosto al di qua di essa – la retrostante figura d'un compagno sempre nascosto, ma che s'impone sempre con un'evidenza mai contestata; un doppio a distanza, una somiglianza contrapposta. Nel momento in cui l'interiorità è attratta fuori di sé, un fuori scava il luogo in cui l'interiorità suole trovare il suo rifugio e la possibilità del suo rifugio: sorge una forma – meno di una forma, una sorta di anonimato informe e testardo – che spoglia il soggetto della sua semplice identità, lo svuota e lo divide in due figure gemelle ma non sovrapponibili, lo spoglia del suo diritto immediato a dire *Io* e leva contro il suo discorso una parola che è indissociabilmente eco e diniego. Tendere l'orecchio verso la voce argentina delle sirene, girarsi verso il volto proibito che già si è nascosto, questo non significa solo trasgredi-

re la legge per affrontare la morte, non significa solo abbandonare il mondo e la distrazione dell'apparenza, significa sentire d'un tratto crescere in sé il deserto all'altra estremità del quale (ma questa distanza senza misura è sottile come una linea) scintilla un linguaggio senza soggetto assegnabile, una legge senza Dio, un pronome personale senza personaggio, un volto senza espressione e senza occhi, un altro che è lo stesso. È qui, in questa lacerazione e in questo legame, che segretamente risiede il principio dell'attrazione? Nell'istante stesso in cui si pensava di esser stati condotti fuori di sé da una lontananza inaccessibile, non era forse semplicemente questa tacita presenza che pesava nell'ombra con tutta la sua inevitabile pressione? Il fuori vuoto dell'attrazione è forse identico a quello, vicinissimo, del doppio. Il compagno sarebbe allora l'attrazione al culmine della dissimulazione: attrazione dissimulata poiché si offre come pura presenza incombente, ostinata, ridondante, come una figura di troppo; e dissimulata anche perché respinge piuttosto che attrarre, perché bisogna tenerla a distanza, perché si subisce un'incessante minaccia di essere assorbiti da lei e compromessi con lei in una confusione senza limiti. Il compagno vale dunque al tempo stesso come un'esigenza di fronte a cui si è sempre inadeguati e una pesantezza da cui ci si vorrebbe liberare; a lui si è indissolubilmente legati da una familiarità ardua da tollerare e tuttavia sarebbe necessario avvicinarsi ancor di più a lui, stabilire con lui un legame che non sia quest'assenza di legame che ci fa avvincere a lui secondo la forma senza volto dell'assenza.

Reversibilità indefinita di questa figura. E innanzi tutto, il compagno è una guida inconfessata, una legge manifesta ma invisibile in quanto legge, o non forma piuttosto una massa pesante, un'inerzia che intralcia, un sonno che minaccia di avvolgere qualsiasi vigilanza? Non appena è entrato nella casa in cui l'hanno attirato un gesto solo accennato, un sorriso equivoco, Thomas riceve uno strano doppio (è lui che, secondo il significato del titolo, è « dato dal Signore »?): il suo viso apparentemente ferito non è che il disegno di un volto tatuato sul suo volto stesso, e nonostante grossolani errori esso conserva come « il riflesso di una bellezza antica ». Conosce realmente, meglio di chiunque altro, i segreti della casa, come affermerà presuntuosamente alla fine del romanzo? e la sua apparente ebetudine non è che l'attesa muta della domanda? È la guida o il prigioniero? Appartiene alle potenze inaccessibili che governano la casa, o è soltanto un domestico? Si chiama *Dom*. Invisibile e silenzioso ogni volta che Thomas parla a qualcun altro, d'un tratto si eclissa totalmente; ma all'improvviso, quando Thomas è apparentemen-

te entrato nella casa, quando crede di aver ritrovato il volto e la voce che cercava, quando viene trattato come un domestico, Dom riappare, detenendo, pretendendo di detenere la legge e la parola: Thomas ha avuto torto ad avere così poca fede, a non interrogarlo quando lui era lì proprio per rispondere, a sprecare il suo zelo nel voler accedere ai piani superiori, quando bastava lasciarsi scendere. E man mano che la voce di Thomas si strozza, Dom parla, rivendicando il diritto di parlare e di parlare per lui. Tutto il linguaggio si capovolge e quando Dom utilizza la prima persona, è il linguaggio stesso di Thomas che parla senza di lui, al di sopra del vuoto che lascia, in una notte che comunica col giorno splendente, il solco della sua visibile assenza.

Il compagno è anche, in modo indissociabile, nelle immediate vicinanze e nelle più estreme lontananze; in *Le Très-Haut* è rappresentato da Dorte, l'uomo di « laggiù »; estraneo alla legge, esterno all'ordine della città, è la malattia allo stato selvaggio, la morte stessa disseminata attraverso la vita; in opposizione al « Très-Haut », egli è il « Très-Bas »; e tuttavia è nella più assillante prossimità; familiare senza ritegno, prodigo di confidenze, presente di una presenza molteplice e inesauribile; è l'eterno vicino; la sua tosse trapassa le porte e i muri, la sua agonia riecheggia in tutta la casa e, in questo mondo che trasuda umidità, in cui l'acqua sale dappertutto, ecco che la carne stessa di Dorte, la sua febbre e il suo sudore attraversano la parete e formano una macchia, dall'altra parte, nella camera di Sorge. Quando infine muore, urlando in un'estrema trasgressione che non è morto, il suo grido passa nella mano che lo soffoca e vibrerà indefinitamente nelle dita di Sorge; la carne del quale, le sue ossa, il suo corpo saranno, a lungo, quella morte e il grido che la contesta e che l'afferma.

È senza dubbio in questa rotazione del linguaggio che si manifesta con la maggiore esattezza l'essenza del compagno ostinato. Egli non è, infatti, un interlocutore privilegiato, qualche altro soggetto parlante, ma il limite senza nome contro il quale si scontra il linguaggio. Inoltre, questo limite non ha nulla di positivo; è piuttosto il fondo senza fine in cui il linguaggio incessantemente si perde ma per ritornare identico a sé, come l'eco di un altro discorso che dice la stessa cosa, di uno stesso discorso che dice un'altra cosa. « Celui qui ne m'accompagnait pas » non ha nome (e intende permanere in questo suo anonimato essenziale); è un *lui* senza volto e senza sguardo, non può vedere che attraverso il linguaggio di un altro che mette al servizio della propria notte; si avvicina così il più possibile a questo *Io* che parla in prima persona e di cui egli riprende le parole e le frasi in un vuoto illimitato; e tuttavia non ha legami

con lui, una smisurata distanza li separa. È per questo che colui che dice *Io* deve incessantemente avvicinarglisi per ritrovare infine quel compagno che non l'accompagna o stringere con lui un legame sufficientemente positivo per poterlo manifestare sciogliendolo. Nessun patto li lega e tuttavia sono potentemente legati da un interrogativo costante (descrivete quel che vedete; state scrivendo?) e dal discorso ininterrotto che palesa l'impossibilità di una risposta. Come se, in questo ritrarsi, in questa cavità che forse non è altro che l'erosione inevitabile di colui che parla, si liberasse lo spazio per un linguaggio neutro; tra il narratore e questo compagno inseparabile che non l'accompagna, lungo questa linea sottile che li divide come divide l'*Io* parlante dal *Lui* che è nel suo essere parlato, tutto il racconto precipita, dispiegando un luogo senza luogo che è il fuori di qualsiasi parola e di qualsiasi scrittura, e che le fa apparire, le spossessa, impone loro la sua legge, mostra nel suo dispiegarsi infinito il loro effimero splendore, la loro scintillante sparizione.

8

NÉ L'UNO NÉ L'ALTRO

Nonostante le molteplici consonanze, si è qui ben lontani dall'esperienza in cui alcuni hanno l'abitudine di perdersi per ritrovarsi. Nel movimento che le è proprio, la mistica tenta di riunire – a costo di passare attraverso la notte – la positività di un'esistenza stabilendo con essa un'ardua comunicazione. E quand'anche questa esistenza si contesti da sé, si incavi nel lavoro della sua stessa negatività per ritirarsi indefinitamente in un giorno senza luce, in una notte senz'ombra, in una purezza senza nome, in una visibilità libera da qualsiasi forma, essa è comunque un rifugio in cui l'esperienza può trovare riposo. Rifugio che combina la legge di una Parola con la distesa aperta del silenzio; poiché il silenzio, secondo la forma dell'esperienza, è il soffio inudibile, primo, smisurato da cui può nascere qualsiasi discorso manifesto, mentre la parola è il regno che ha il potere di permanere nella sospensione di un silenzio.

Ma non è affatto questo che è in gioco nell'esperienza del fuori. Il movimento dell'attrazione, il ritrarsi del compagno mettono a nudo quel che viene prima di ogni parola, al di sotto di ogni mutismo: l'in-

cessante fluire del linguaggio. Linguaggio che nessuno parla: ogni soggetto vi disegna unicamente una flessione grammaticale. Linguaggio che non si risolve in alcun silenzio: ogni interruzione forma unicamente una macchia bianca su questo tessuto senza cuciture. Esso apre uno spazio neutro in cui nessuna esistenza si può radicare: si è perfettamente saputo dopo Mallarmé che la parola è l'inesistenza manifesta di quel che designa; ora si sa che l'essere del linguaggio è il visibile annientamento di colui che parla: «dire che intendo queste parole non significherebbe spiegarmi la pericolosa estraneità delle mie relazioni con esse... Esse non parlano, esse non sono interiori, esse sono, al contrario, prive di intimità, stando totalmente al di fuori, e quel che designano mi coinvolge in questo fuori di ogni parola, apparentemente più segreto e più interiore della parola dell'intimo, ma qui il fuori è vuoto, il segreto è senza profondità, quel che viene ripetuto è il vuoto della ripetizione, tutto questo non parla e tuttavia tutto questo è sempre stato detto».[1] È precisamente a questo anonimato del linguaggio liberato e aperto sulla sua stessa assenza di limite che conducono le esperienze di cui Blanchot ci narra; esse trovano in questo spazio mormorante non tanto il loro termine quanto il luogo senza geografia

[1] *Celui qui ne m'accompagnait pas*, pp. 136-137.

del loro possibile nuovo inizio: così la domanda infine serena, luminosa e diretta che Thomas pone alla fine di *Aminadab* nel momento in cui ogni parola gli sembra essersi ritirata; la pura esplosione della promessa vuota – «adesso parlo» – in *Le Très-Haut*; o ancora, nelle ultime pagine di *Celui qui ne m'accompagnait pas*, l'apparizione di un sorriso senza volto ma che porta infine un nome silenzioso; o il primo contatto con le parole dell'ulteriore inizio alla fine di *Dernier Homme*.

Il linguaggio si scopre allora liberato da tutti i vecchi miti in cui si è formata la nostra coscienza delle parole, del discorso, della letteratura. A lungo si è creduto che il linguaggio dominasse il tempo, che valesse sia come legame futuro nella parola data sia come memoria e racconto; si è creduto che fosse profezia e storia; si è persino creduto che in questa sovranità il linguaggio avesse il potere di far apparire il corpo visibile ed eterno della verità; si è creduto che la sua essenza fosse nella forma delle parole o nel soffio che le fa vibrare. E invece non è che rumore informe e flusso, la sua forza è nella dissimulazione; è per questo che esso non forma con l'erosione del tempo che una sola e identica cosa; è oblio senza profondità e vuoto trasparente dell'attesa.

In ognuna delle sue parole il linguaggio si dirige, certo, verso contenuti a lui preesi-

stenti; ma nel suo stesso essere e purché si tenga il più vicino possibile al suo essere, non si dispiega che nella purezza dell'attesa. L'attesa non è diretta verso niente: poiché l'oggetto che verrebbe a esaudirla non potrebbe che annullarla. E tuttavia non è, là dove sta, pura immobilità rassegnata; ha la durata d'un movimento che non avrebbe fine e non si concederebbe mai la ricompensa di un riposo; non si sviluppa in alcuna interiorità; ogni sua particella, anche la più minuscola, cade in un irrimediabile fuori. L'attesa non può attendersi al termine del suo stesso passato, incantarsi della propria pazienza, né appoggiarsi una volta per tutte al coraggio che non le è mai mancato. Quel che la raccoglie non è la memoria, è l'oblio. L'oblio non va d'altronde confuso né con la dispersione della distrazione, né col sonno in cui la vigilanza si assopisce; l'oblio è fatto di una veglia così sveglia, così lucida, così mattiniera che è piuttosto un congedo alla notte e pura apertura su un giorno non ancora venuto. In questo senso l'oblio è attenzione estrema – attenzione così estrema che cancella ogni volto individuale che le si offre; una forma, in quanto è determinata, è al tempo stesso troppo antica e troppo nuova, troppo strana e troppo familiare per non esser subito rifiutata dalla purezza dell'attesa e dunque votata all'immediatezza dell'oblio. È nell'oblio che l'attesa si mantiene come

un'attesa: attenzione acuta a quel che potrebbe essere radicalmente nuovo, senza legame di rassomiglianza né di continuità con qualsiasi cosa (novità dell'attesa tesa essa stessa fuori di sé e libera di tutto il passato) e attenzione a quel che potrebbe essere, nel modo più profondo, antico (poiché dal suo stesso fondo l'attesa non ha cessato di attendere).

Nel suo essere capace di attesa e di oblio, in questo potere di dissimulazione che cancella ogni significato determinato e l'esistenza stessa di colui che parla, in questa neutralità grigia che forma il nascondiglio essenziale di ogni essere e che libera così lo spazio dell'immagine, il linguaggio non è né la verità né il tempo, né l'eternità né l'uomo, ma la forma sempre disfatta del fuori; il linguaggio fa comunicare, o piuttosto lascia vedere nello splendore della loro oscillazione indefinita, l'origine e la morte – il loro contatto di un istante sospeso in uno spazio sconfinato. Il puro fuori dell'origine, se è proprio questo che il linguaggio è attento ad accogliere, non si fissa mai in una positività immobile e penetrabile; e il fuori sempre ripreso della morte, se è portato verso la luce attraverso l'oblio essenziale al linguaggio, non pone mai il limite a partire dal quale potrebbe infine disegnarsi la verità. Essi si ribaltano l'uno nell'altro; l'origine ha la trasparenza di quel che non ha fine, la morte apre indefinitamente sulla

ripetizione dell'inizio. E quel che *è* il linguaggio (non quel che esso vuol dire, non la forma con cui lo dice), quel che il linguaggio è nel suo essere, è questa voce così sottile, questo indietreggiare così impercettibile, questa debolezza nel cuore stesso e tutt'intorno a ogni cosa, a ogni volto, che bagna di una stessa chiarezza neutra – giorno e notte contemporaneamente –, lo sforzo tardivo dell'origine, l'erosione mattutina della morte. L'oblio mortifero di Orfeo, l'attesa di Ulisse incatenato, sono l'essere stesso del linguaggio.

Quando il linguaggio si definiva come luogo della verità e legame del tempo, gli riusciva estremamente pericolosa l'affermazione di Epimenide il cretese che tutti i cretesi mentono: il legame che questo discorso aveva con se stesso lo scioglieva da qualsiasi verità possibile. Ma se il linguaggio si svela come trasparenza reciproca dell'origine e della morte, non è un'esistenza che, nella sola affermazione dell'Io parlo, riceva la promessa minacciosa della propria scomparsa, della propria futura apparizione.

NON RAPPRESENTO PIÙ, SONO

DI FEDERICO FERRARI

a Carlo Sini

Con la fine del XVIII secolo appare una nuova esperienza della letteratura, nella quale il linguaggio è lasciato a se stesso, divenendo, così, «un linguaggio destinato ad essere infinito perché non può più appoggiarsi sulla parola dell'infinito».[1] Sade, Hölderlin, Nerval sono i nomi di alcuni dei più radicali sperimentatori di questo inedito rapporto al linguaggio. In loro la scrittura esce dai propri limiti aprendosi a un fuori fatto di indicibile, di brivido, di stupore, estasi, violenza, dissacrazione, trasgressione, gesto senza significato.

Ma già prima, l'intero '700 era stato caratterizzato da un imprevedibile sentimento di straniamento, di rimessa in gioco dei canoni. Il secolo si apriva, infatti, su uno scenario i cui attori si trovavano in bilico tra la marcata nostalgia di una felicità e di una semplicità ormai perdute e lo slancio euforico verso una libertà che sembrava essere finalmente a portata di mano. I vecchi modelli poco alla volta venivano a mancare, lasciando dietro di loro un vuoto nel quale occorreva urgentemente trovare una propria dimensione. In arte è l'avvento del rococò, con le sue asimmetrie ordinate dove il centro si perde ma l'ordine continua a restare l'imprescindibile requisito affinché si dia opera. In let-

[1] M. Foucault, «Il linguaggio all'infinito», in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 84.

teratura è il fiorire del romanzo libertino: da Crébillon a Cazotte, da Hamilton a Prévost, da Diderot a Restif de la Bretonne, fino a Laclos e oltre. Sono la vita, la sessualità, i costumi, gli uomini e le donne che assumono nuove figure e vengono messi finalmente « in libertà ».[1] Lo stile è ancora classico e, in parte, anche i contenuti, ma si respira un'aria nuova: il disgregarsi delle virtù, dell'*ars amandi*, dei ruoli tradizionali. La stessa sensazione la si prova guardando agli altri dominî della società. È la libertà che viene al mondo. Il libero commercio, la vita libera, i viaggi attraverso *la mer libre*. Con una felice espressione di Jean Starobinski, ciò che sperimentano, in uno stato di euforia crescente, gli uomini del '700, è la scoperta della libertà.[2]

In questa scoperta un ruolo decisivo è giocato, come ovvio, dai Lumi. Nel loro pensiero l'uomo del XVIII secolo prende coscienza della propria libertà, della propria autonomia. Non si tratta più di rendersi liberi rispetto a un'autorità data, di essere indipendenti rispetto alle leggi (questo è il vecchio modo di intendere la questione della libertà), bensì di porre la legge della propria libertà. La libertà dei Lumi, che avrà in Kant il suo più lucido interprete, è un'auto-nomia che si stacca definitivamente dall'eteronomia delle leggi della natura. La Ragione, d'ora in avanti, si darà da sé le leggi della libertà – anche se, e non va mai dimenticato,

[1] Si veda, ad esempio, *Romanzi « libertini » del '700 francese*, a cura di G. Nicoletti, Edizioni dell'Albero, Torino 1966.

[2] Cfr. J. Starobinski, *La scoperta della libertà. 1700-1789*, Fabbri-Skira, 1965.

la libertà è il trascendentale (la condizione di possibilità) della ragione. L'esperienza della libertà è dunque un obbedire a un incondizionato incarnato dalla mia ragione, tensione verso un fine che non potrà mai esser dato. In questo senso, la libertà non è il compimento di un fine (io non sarò mai *finalmente* libero, e facente parte di un'umanità libera), ma un processo infinito che trova nella propria stessa reiterata esperienza il suo significato.

La libertà, allora, già per i Lumi, non è da intendersi come un bene in sé, poiché essa in quanto autonoma e vuota di contenuto è la possibilità, presente in ogni uomo, di darsi tanto la legge del Bene quanto quella del Male. Questa doppia possibilità, come ripeterà poi Schelling, risiede nel cuore stesso dell'indeterminazione della libertà. La libertà non è quindi né un Bene né un Male, ma ciò che crea una frattura con l'ordine del Bene e del Male. La libertà è il luogo in cui si decide del bene e del male – e in questo senso è al di là del bene e del male, come Nietzsche capirà.

A questo punto si comprende perché Foucault vedesse in Sade, Hölderlin, i Lumi e la Rivoluzione l'apogeo e, nello stesso tempo, il vero e proprio cominciamento di una dimensione della letteratura, come dell'intero nostro mondo, del tutto eccezionale. Con questi scrittori il problema della libertà assume infatti tutta la sua ampiezza. Se fino a loro la libertà era stata *sentita* come un'inquietante presenza difficile da afferrare, ora essa (s)compare nella sua luminosa trasparenza, divenendo il luogo di una rivoluzione totale dei valori e degli idoli di un mondo in declino. L'uomo, il soggetto dell'a-

zione libera, non ha più un ordine che lo contenga. Si trova, anzi, aperto al senza limiti della libertà ed è sottoposto all'imperativo di dover costituire la propria soggettività attraverso un'azione che deve avventurarsi al di fuori di sé. La questione della libertà diviene dunque anche la questione del soggetto e del suo «fuori». Si potrebbe addirittura dire che il problema della libertà in senso moderno *è* la questione stessa del soggetto, del fondamento ontologico del soggetto. La rilettura schellinghiana della tradizione illuministica dirà a chiare lettere che la libertà non appartiene al soggetto, poiché il soggetto *è* la libertà. La libertà non è più definibile come un predicato, in quanto essa è l'atto di un soggetto – di un soggetto che si porta fuori di sé.

A partire da questa esperienza della libertà l'uomo non sa più cosa egli sia. E con l'avvento della letteratura moderna l'umanismo mostra, in modo inquietante, la propria inconsistenza. Tanto Sade quanto Kant (e dopo di loro, in modo diverso, l'idealismo tedesco, Marx, Nietzsche, Lautréamont, Rimbaud e molti altri) indicano come l'uomo sia infondato e come ognuno di noi, nella propria autonomia, sia sottoposto a una critica e a una creazione permanente di se stesso.[1] La libertà non è più uno stato della coscienza ma una *praxis* che, ogni volta

[1] Cfr. M. Foucault, «Qu'est-ce que les Lumières?», in *Dits et écrits*, vol. IV, Gallimard, Paris 1994, pp. 562-578. Prima di licenziare questo mio breve scritto, vengo a conoscenza della trascrizione di una conferenza, tenuta da Foucault nel 1978 alla Société Française de Philosophie, assai importante in proposito: M. Foucault, *Illuminismo e critica*, a cura e con uno scritto di P. Napoli, Donzelli, Roma 1997.

di nuovo, configura i confini dell'«umanità» dell'uomo.

L'*Âge classique* tramonta lentamente ma inesorabilmente. Come Foucault aveva mostrato in *Le parole e le cose* (pubblicato nello stesso 1966 in cui vide la luce *Il pensiero del fuori*), l'«uomo» apparso qualche secolo prima, in quanto detentore del discorso su se stesso, cioè come oggetto dato delle varie scienze umane, ora scompare in «un linguaggio senza soggetto assegnabile, [in] una legge senza Dio, [in] un pronome personale senza personaggio, [in] un volto senza espressione e senza occhi, [in] un altro che è lo stesso».[1]

Ma questo scomparire è tutt'altro da un finire. È anzi l'apertura a una nuova possibilità. In quest'ottica *La pensée du dehors* è il controcanto di *Les mots et les choses*. Se nel secondo di questi libri, infatti, Foucault analizzava, in modo mirabile, le strutture che permisero l'instaurarsi di un mondo tendente a definire, catalogare, ordinare, stabilire limiti, confini, mappature, nella più snella, ma non meno pregnante, riflessione/confronto con la scrittura di Maurice Blanchot, egli cerca di cogliere come le pratiche del discorso siano mutate e come le parole e le cose abbiano assunto un nuovo senso. Ciò che è mutato, come abbiamo detto, è il rapporto alla libertà. E nella scrittura questo movimento sotterraneo assume un'evidenza esemplare, poiché – come lo stesso Blanchot scriveva in uno dei testi più impressionanti per lucidità e chiarezza che il nostro secolo ci abbia lasciato – la scrittura nasce nel momento in cui

[1] *Infra*, p. 50.

colui che scrive «ha conosciuto la storia come la propria libertà e la propria libertà come la libertà della storia universale». La scrittura, la scrittura moderna, è il luogo di questa rivoluzione: l'azione rivoluzionaria e quella incarnata dalla letteratura coincidono. Nell'atto di scrittura è la forza rivoluzionaria della libertà che viene al mondo. «Ogni scrittore [e Sade "è lo scrittore per eccellenza"] che, per il fatto stesso di scrivere, non è portato a pensare: io sono la rivoluzione, solo la libertà mi fa scrivere, in realtà non scrive affatto».[1]

Si tratta dunque di scrivere la libertà, di far sì che nella scrittura sia la libertà stessa a scrivere o, detto in altri termini, che la scrittura sia un atto di libertà e di liberazione. E Foucault, parlando dell'esperienza del fuori, indica esattamente una possibilità di svolta per il soggetto e per la sua liberazione o soggettivizzazione.

Non si tratta infatti di assumere la libertà come il ritorno a un'interiorità perduta; non si tratta nemmeno di tornare dentro di sé per trovare lo spazio libero della scelta. Al contrario, occorre sentire come il soggetto sia trascinato in un anonimato, in uno spazio senza astri nel quale la sensazione, appunto, del disastro è correlata alla possibilità di sentirsi liberi. L'assenza di limiti, l'infinita possibilità di sperimentazione (tipica della letteratura moderna) testimoniano la presenza del rapporto con una legge che non ha più nulla della legge poiché è apertura alla libertà assoluta. E in questo l'esperienza della scrittura è inscindibile dalla ri-

[1] M. Blanchot, «La littérature et la mort», in *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949, p. 311.

petizione di un discorso che già da sempre mormora in noi, da un insieme di pratiche che ci costituiscono. La libertà fa tutt'uno con la necessità delle pratiche discorsive. Se io parlo, infatti, è a partire dal fondo oscuro di infinite pratiche anonime. Ma queste pratiche sono travagliate da un «fuori» che sempre le rimetterà in movimento. Cogliendo la loro assoluta necessità (nulla è al di fuori delle pratiche), si sperimenta anche l'assoluta libertà nello stabilire il loro modo d'uso. Si tratta, allora, di aprire le pratiche al loro fuori: un fuori che fa tutt'uno con il loro uso. Non è questione di uscire da esse – il fuori è l'impossibilità stessa di uscire, poiché è un fuori, un'apertura senza più nessuna interiorità – ma di abitarle, di trovare un nuovo *êthos*, un'attitudine che porti a uscire dalle regole codificate al fine di rinnovare «il lavoro indefinito della libertà».[1]

In questo senso, nel pensiero del fuori è in gioco anche e soprattutto un'attitudine critica. Una critica erede di quella kantiana, ma che la rilancia attraverso il silenzio in cui la parola piena fallisce e svanisce. È una critica che ha dietro di sé Sade e Hölderlin ma anche Pessoa, Artaud, Genet, Beckett, Bataille e Blanchot; e che assumendo la loro esperienza, la apre ancora di più.

Attraverso questa critica silenziosa la scrittura libera il linguaggio a se stesso, al proprio infinito. E così facendo, espone ogni parola, e ogni presa di parola, alla propria libera esistenza. La letteratura «non ha più altro da dire che

[1] M. Foucault, «Qu'est-ce que les Lumières?», cit., p. 574.

se stessa, nient'altro da fare che scintillare nella luminosità del suo essere».[1] Nessun misticismo, nessun irrazionalismo. Si tratta di luminosità e di Lumi. Ma di Lumi senza proclami e manifesti, e della luminosità e chiarezza di un soggetto che non ha più un'identità data. Una letteratura che afferma in modo non positivo, che afferma solamente la propria esistenza. Ogni volta di nuovo, in ogni singola frase, l'esperienza della libertà – per arrivare a dire: «Non rappresento più, sono; non significo, presento».[2]

[1] M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966, p. 313.
[2] M. Blanchot, *op. cit.*, p. 317.

BIBLIOGRAFIA*

Opere di Michel Foucault

Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane, Rizzoli, Milano 1967.
La nascita della clinica, Einaudi, Torino 1969.
L'archeologia del sapere, Rizzoli, Milano 1971.
L'ordine del discorso, Einaudi, Torino 1972.
Sorvegliare e punire. Nascita della prigione, Einaudi, Torino 1976.
Storia della follia nell'età classica, Rizzoli, Milano 1976.
Microfisica del potere, Einaudi, Torino 1977.
Raymond Roussel, Cappelli, Bologna 1978.
La volontà di sapere. Storia della sessualità 1, Feltrinelli, Milano 1978.
L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2, Feltrinelli, Milano 1984.
La cura di sé. Storia della sessualità 3, Feltrinelli, Milano 1985.
Questo non è una pipa, SE, Milano 1988.
Tecnologie del sé, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
Poteri e strategie, Mimesis, Milano 1994.
La pittura di Manet, Manes, Napoli 1996.
Scritti letterari, Feltrinelli, Milano 1996².
Discorso e verità nella Grecia antica, Donzelli, Roma 1996.
Archivio Foucault. 1961-1970: follia, scrittura, discorso, Feltrinelli, Milano 1996.
Archivio Foucault. 1971-1977: poteri, saperi, strategie, Feltrinelli, Milano 1997.
Malattia mentale e psicologia, Cortina, Milano 1997.
Illuminismo e critica, Donzelli, Roma 1997.
Archivio Foucault. 1978-1985: estetica dell'esistenza, etica, politica, Feltrinelli, Milano 1998.

* Il lettore qui può trovare un elenco delle principali e più recenti opere di Foucault tradotte in lingua italiana e una scelta «panoramica» delle opere critiche. Colui che desiderasse consultare una più vasta bibliografia può vedere l'ottimo lavoro di Joan Nordquist, *Michel Foucault: a bibliography 1-11*, RRS, Santa Cruz, California, 1986-1992, oppure visitare i vari e ricchissimi siti Internet dedicati all'autore francese.

Opere critiche su Michel Foucault

J. Baudrillard, *Oublier Foucault*, Galilée, Paris 1977.
F. Rella, *Il mito dell'altro. Lacan, Deleuze, Foucault*, Feltrinelli, Milano 1978.
C. Sini, *Semiotica e filosofia. Segno e linguaggio in Peirce, Nietzsche, Heidegger e Foucault*, il Mulino, Bologna 1978.
F. Jarauta, *La filosofia y su otro*, Pre-Textos, Valencia 1979.
AA. VV., *Il dispositivo Foucault*, Cluva, Venezia 1981.
S. Natoli, *Ermeneutica e genealogia. Filosofia e metodo in Nietzsche, Heidegger e Foucault*, Feltrinelli, Milano 1981.
H. Dreyfus - P. Rabinow, *Michel Foucault, beyond structuralism and hermeneutics*, University of Chicago Press 1983.
J. Rajchman, *Michel Foucault. The freedom of philosophy*, Columbia University Press, New York 1985 (tr. it., Armando, Roma 1987).
M. Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Fata Morgana, Montpellier 1986 (tr. it., Costa & Nolan, Genova 1988).
G. Deleuze, *Foucault*, Éd. de Minuit, Paris 1986 (tr. it., Feltrinelli, Milano 1987).
D. Carroll, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, Methuen, New York 1987.
D. Eribon, *Michel Foucault: 1926-1984*, Flammarion, Paris 1989.
Ch. Ruby, *Les archipels de la différence: Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard*, Félin, Paris 1989.
E. Erdmann - R. Forst - A. Honneth, *Ethos der Moderne: Foucault Kritik der Aufklärung*, Campus, Frankfurt 1990.
S. During, *Foucault and literature: towards a genealogy of writing*, Routledge, London-New York 1992.
J. Derrida, *«Essere giusti con Freud». La storia della follia nell'età della psicoanalisi*, Cortina, Milano 1994.
G. Deleuze, *Divenire molteplice. Saggi su Nietzsche e Foucault*, Ombre corte, Verona 1996.
J. Revel, *Foucault, le parole e i poteri*, manifestolibri, Roma 1996.
A. Rufino, *Nascita e difesa della società. Foucault dopo Foucault*, Manes, Napoli 1996.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI GIUGNO 1998

INTERNO:
GRAFICA 2 EMME SNC - PIOLTELLO (MILANO)

COPERTINA:
TIPOLITOGRAFIA LUCCHI SNC - MILANO

PICCOLA ENCICLOPEDIA

1 SOFOCLE, *Edipo Re*. A cura di Nelo Risi.
2 STÉPHANE MALLARMÉ, *Erodiade*. A cura di Cosimo Ortesta.
3 D.H. LAWRENCE, *La Corona*. A cura di Remo Ceserani.
4 CLEMENS BRENTANO, *I diversi Wehmüller*. Traduzione di Donatella Mazza, con un testo di Hans Magnus Enzensberger.
5 RABINDRANATH TAGORE, *Lipika*. A cura di Brunilde Neroni.
6 TOMMASO LANDOLFI, *Le due zittelle*.
7 KAHLIL GIBRAN, *Il Profeta*. Traduzione di Piera Oppezzo, con una nota di Nicola Crocetti.
8 AMELIA ROSSELLI, *La Libellula*.
9 JOHN DONNE, *Canzoni e sonetti*. Traduzione di Patrizia Valduga. Postfazione di Giuseppe Guglielmi.
10 RAINER MARIA RILKE, *Rodin*. Traduzione di Claudio Groff. Postfazione di Elisabetta Potthoff.
11 NOVALIS, *La Cristianità ossia l'Europa*. A cura di Giorgio Cusatelli. Traduzione di Ervino Pocar.
12 PAUL VERLAINE, *Romanze senza parole*. A cura di Massimo Cescon.
13 FRIEDRICH SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. Traduzione di Elio Franzini e Walter Scotti.
14 ARTHUR SCHNITZLER, *Commedia delle parole*. A cura di Giuseppe Farese.
15 GUSTY HERRIGEL, *Lo Zen e l'arte di disporre i fiori*. Traduzione di Lucia Corradini.
16 EUGÈNE DELACROIX, *Scritti sull'arte*. A cura di Elena Pontiggia.
17 CHRISTINA ROSSETTI, *Il mercato dei folletti*. A cura di Marta Fabiani.
18 STEFAN GEORGE, *L'anno dell'anima*. A cura di Giorgio Manacorda.
19 W.H. AUDEN, *Horae Canonicae*. Traduzione di Aurora Ciliberti. Note di Maria Vailati.
20 KAHLIL GIBRAN, *Il giardino del Profeta*. Traduzione di Nicola Crocetti.
21 ARTHUR RIMBAUD, *Illuminazioni*. Traduzione di Cosimo Ortesta, con uno scritto di René Char.
22 ANAIS NIN, *La casa dell'incesto*. Traduzione di Maria Caronia, con uno scritto di Gunther Stuhlmann.
23 S.T. COLERIDGE, *Passione poetica*. A cura di Tomaso Kemeny. Traduzione di Laura Rezzaghi.
24 WILHELM WAIBLINGER, *Hölderlin*. A cura di Riccardo Ruschi. Traduzione di Donatella Mealli.
25 D.A.F. DE SADE, *Eugénie de Franval*. Traduzione di Giancarlo Pavanello, con uno scritto di Georges Bataille.
26 LEV NIKOLAEVIČ TOLSTOJ, *La morte di Ivan Il'ič*. Traduzione di Tommaso Landolfi, con uno scritto di E.M. Cioran.
27 J.W. GOETHE, *Metamorfosi degli animali*. A cura di Bruno Maffi.
28 DENIS DIDEROT, *Paradosso sull'attore*. A cura di Roberto Rossi, con uno scritto di Yvon Belaval.
29 TITUS BURCKHARDT, *La chiave spirituale dell'astrologia musulmana*. Traduzione di Aurora Ciliberti.
30 RENÉ CHAR, *Le vicinanze di Van Gogh*. A cura di Cosimo Ortesta, con uno scritto di Georges Poulet.
31 HUGO VON HOFMANNSTHAL, *L'avventuriero e la cantante*. A cura di Enrico Groppali.